

Rezensionen – Comptes rendus – Reviews

Geilhorn, Barbara / Iwata-Weickgenannt, Kristina (Hrsg.): *Fukushima and the Arts. Negotiating Nuclear Disaster*. London: Routledge, 2017, 230 pp. ISBN 978-1-1386-7058-7.

Besprochen von **Daniela Tan**, Asien-Orient-Institut, Universität Zürich, Zürichbergstrasse 4, 8023 Zürich, Schweiz, E-mail: daniela.tan@aoi.uzh.ch

DOI 10.1515/asia-2017-0028

Der Band *Fukushima and the Arts. Negotiating nuclear disaster* präsentiert in insgesamt zwölf Beiträgen aus Literatur, Theater, Film, Musik, Fotografie und Manga aktuelle Stimmen und Perspektiven im Diskurs um die Konsequenzen der Katastrophe vom 11. März 2011. Ausgehend von der Frage nach der Repräsentation untersuchen die Autorinnen und Autoren, wie und mit welcher Legitimation Fukushima in den verschiedenen Fachgebieten verhandelt wird, und erörtern die Gründe dafür.

In der Einführungen formulieren die Herausgeberinnen den Kernpunkt ihres Anliegens, nämlich die Frage nach der Repräsentation (*representation*) der Dreifachkatastrophe mit den Worten: „The 3.11 disasters triggered a tsunami of images that flooded the news and social media, but despite the overwhelming amount of visual and textual information, the question of representation remained an immensely difficult one“ (9). Demnach hat sich eine reine Auswertung der Daten und Fakten aufgrund der unterschiedlichen Angaben und nicht publik gemachter Informationen als problematisch erwiesen. Wer sind die Betroffenen? Evakuierte im Umkreis einer 20-Kilometer-Zone? Heiratswillige, denen mit Misstrauen vor radioaktiver Kontamination begegnet wird? Und wer definiert diese Zugehörigkeit der *tōjisha*? Die Frage nach der Berechtigung und Authentizität solcher Aussagen schliesst die Betroffenen mit ein, ihr Schweigen ebenso wie ihren Kampf um rechtliche Anerkennung. Doch aufgrund von welchen Kriterien gilt eine Stimme als berechtigt? Bewältigung bedeutet auch die Aufarbeitung des Geschehenen, die Einbindung der Erinnerung in die Gegenwart. Der Literaturwissenschaftler Komori Yoichi hat in seinem 2014 erschienenen Band auf die Bedeutung der Stimmen der Toten verwiesen.¹ Denn „‘Big data’ is of no help when it comes to tracing the memories of the dead. It cannot record the voices of the deceased. But isn’t that what humans have their imagination for?“ (9; *Shūkan Gendai* 2013: 118),

¹ Komori 2014.

begründen auch die Herausgeberinnen die Bedeutung des Beitrags der Künste im Fukushima-Diskurs.

In der Diskussion um die menschliche Verantwortung sind die lokalen Schäden und Langzeitkonsequenzen verbunden mit der umfassenderen Frage, in wessen Macht und Verantwortung es ist, eine Wiederholung von FUKUSHIMA zu verhindern. Protestgruppen kritisieren die politische Propaganda wie beispielsweise den Sicherheitsmythos von Atomkraftwerken (*anzen shinwa*) und fragen nach einem bewussten und nachhaltigen Lebensstil mit erneuerbaren Energien. Im Zeitalter von Social Media sind jedoch Demonstrationen Events, die mitunter der Eigenprofilierung von einzelnen Protagonisten dienen können. Obwohl der Rolle und Relevanz der neuen Medien kein eigener Beitrag gewidmet ist, befassen sich viele Beiträge zumindest am Rande damit. So werden *twitter*, LINE und Facebook als poetische und politische Foren am Rande behandelt, doch wäre eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Kanälen der Social Media ein Desiderat für künftige Forschung. Dies auch deshalb, weil sie ein wichtiger Faktor sind, warum Literatur aus Randregionen Japans in den letzten Jahren einen Boom erlebt, da sie über diese Medien einer grösseren Bevölkerung überhaupt erst zugänglich ist und so ins Bewusstsein gerückt ist.

Diese Diskrepanz zwischen hegeomoialer Deutungsmacht und lokalen Bedürfnissen verweist auf das Problem der strukturellen Ungleichheit der Regionen innerhalb Japans. Die anfänglich gut gemeinten und populären Slogans wie *Ganbarō Nippon!*, die die japanische Bevölkerung zur Solidarität mit der betroffenen Region aufrufen sollten, wurden bald von einem regelrechten Wiederaufbau-Nationalismus (*fukkō nashonarizumu*) annektiert. Besonders im Hinblick auf die geplanten Olympischen Spiele in Tokyo im Jahr 2020 zeigen sich die Bemühungen der Behörden, die potentielle Bedrohung herunterzuspielen.

Aus diesen Gründen hat das Ziel des Bandes, die Beziehung zwischen Kunst, Repräsentation und gelebter Erfahrung zu durchleuchten und hinterfragen, eine hohe Relevanz. Mit *Fukushima and the Arts* ist eine Sammlung von Forschungsbeiträgen gelungen, die einen aktuellen und wichtigen Beitrag darstellt in der Diskussion von Fukushima und FUKUSHIMA.

Fukushima steht hier zum einen für den geographischen Ort des mensch- und naturverursachten Disasters, zum anderen steht es in metaphorischem Sinne für die historische und internationale Dimension der neuerlichen nuklearen Bedrohung, analog zur Verwendung von HIROSHIMA und NAGASAKI im Diskurs um die Atombombe und nukleare Gewalt.² Auch hier ist die Frage nach

² Bedenkt man das Ausmass der Umweltverschmutzung, lässt sich auch Minamata hinzuzählen.

den Betroffenen (*tōjisha* 当事者) oder Opfern (*hibakusha* 被爆者) eng verbunden mit deren Kampf um Anerkennung. Die Bedeutung der künstlerischen Arbeit in Film, Literatur und Theater wird erkennbar im oftmals tabuisierenden Umgang mit den nach wie vor aktuellen Anliegen der Betroffenen. Neben einer repressiven Informationspolitik (71) sind es oftmals subtilere Mechanismen, die die Menschen verstummen lassen. Ein Beispiel dafür ist der Vorwurf der Unbesonnenheit (*fukinshin* 不謹慎), mit dem jene bedacht wurden, die Kritik äusserten (200). Das Aufzeigen solcher sozialen Mechanismen wie Zwangsharmonie im Namen des Aufbaus und ihre Konsequenzen für den persönlichen, politischen und künstlerischen Ausdruck ist eine der Stärken dieses Bandes und verdeutlicht die Dringlichkeit der Frage nach der Repräsentation. Schweigen ist keine Alternative. Doch wer spricht, wie und für wen? Mittels Literatur, Performance und anderen Formen des künstlerischen Ausdrucks lässt sich ein alternatives Narrativ von Raum und Erinnerung bilden im Sinne eines *counter-memory*.³

In ihrem Beitrag „Literature maps disaster“ untersucht Rachel DiNitto die Erzählungen *Kibō no chizu: 3.11 kara hajimaru monogatari* (2012) von Shigematsu Kiyoshi (*1963) und *Zōn ni te* (2013) von Taguchi Randy (*1959), und analysiert die unterschiedlichen Weisen, eine Kartographie der Katastrophe darzustellen. Während Taguchi ihren Fokus auf die innere Problematik der Erzählerin legt und diese mit den kreisförmigen Zonen um den Ausgangspunkt der nuklearen Katastrophe überlagert, erzählt Shigematsu aus den betroffenen Dörfern entlang der Küstenlinie, indem er in Form einer Reportage die Stimmen der Bewohner der von der Tsunami zerstörten Regionen wiedergibt. Trotz unterschiedlicher Gewichtung der Schwerpunkte und literarischen Arbeitsweisen (semi-dokumentarisch vs. fiktional) weisen die beiden Texte Parallelen auf, wie die Notwendigkeit einer Neuorientierung innerhalb der im politischen und ideologischen Diskurs entstandenen imaginierten Räumen. Mittels des theoretischen Ansatzes von Jeffrey Alexander analysiert DiNitto das literarische Vorgehen des Erzählens von Trauma.

Dabei fällt der Blick auf das enorme Spannungsfeld zwischen individuellen Schicksalen an den lokalen Schauplätzen und einer verklärenden Darstellung der nordöstlichen Tōhoku-Region, die als Projektionsfläche für eine der Modernisierung zum Opfer gefallenen ländlichen Lebensform inszeniert wird. Diese Gegenüberstellung eines technologisch hochentwickelten Zentraljapans mit den ruralen Randregionen, die gleichsam als Reservate einer nostalgischen Sehnsucht inszeniert werden, weist auf die Problematik der Berechtigung des Berichtens hin.

3 Tachibana 1998.

Mit der Nostalgie als thematischer Schwerpunkt befassen sich auch die Beiträge von Scott W. Aalgaard und Pablo Figueroa über die Auseinandersetzung der Musikszene und der zeitgenössischen Fotografie mit der Katastrophe. Während Figueroa beim Fotografen Watanabe Toshiya aus Namie ein tiefes Gefühl von Verlust ausmacht, in dem die Sehnsucht nach etwas, das nicht mehr ist, widerhallt, stellt er bei Imai Tomoki einen Ausdruck der Subversion fest. Beide Fotografen sind mit der Schwierigkeit konfrontiert, über ein visuelles Medium unsichtbare Bedrohungen darzustellen. Diese Problematik ist sinnbildlich zum einen für Trauma, zum anderen für Radioaktivität, denn der Versuch, dieses abzubilden führt zwingend an eine Rückeroberung der eigenen Stimme im Diskurs um die Katastrophe. Das Erzählen der eigenen Version des Erlebten ist ein wichtiger Teil des schmerzhaften und schambehafteten Prozesses im Aufarbeiten von Trauma. Figueroa geht jedoch darauf nicht weiter ein, sondern illustriert in kontrastiver Form die Ausdrucksmöglichkeiten von Subversion und Nostalgie anhand von Fotografie.

Hier wird zwar die Notwendigkeit eines Kontrapunkts zu den in publizistischen Medien verbreiteten Bilderflut erwähnt, es fehlt jedoch hier ein Hinweis auf die Omnipräsenz der Social Media im Kampf um visuelle Hoheitsrechte, gerade wenn von „immediacy and transparency“ (61) die Rede ist. Aalgaards Beitrag weist eine ähnliche Bauweise auf. Auch hier werden zwei Musiker besprochen, deren Lieder als Hymnen der Protestbewegung Bekanntheit und Resonanz gefunden haben: Der Singer-Songwriter Saitō Kazuyoshi, dessen Protestsongs gegen das „nuclear village“ nach der Katastrophe eine neue Schärfe annahmen, und der nicht unkritisch zu betrachtende Singer-Songwriter Nagabuchi Tsuyoshi, dessen Song „Hitotsu“ nicht nur als Kritik, sondern auch als nostalgische Ode an die verlorengegangene Heimat Tōhōku verstanden werden kann. Die Bekanntheit ihrer Songs steht in (nicht) überraschender Diskrepanz zu der Tatsache, dass beide Singer-Songwriter bei den grossen Musik-Anlässen der offiziellen Kanäle ignoriert wurden – und dies trotz der publikumswirksam unter dem Label *kizuna* zur Schau gestellten Solidarität mit den Betroffenen. Auch hier ist offensichtlich, dass nicht alle Stimmen in der Auseinandersetzung um die Deutungsrechte des Desasters gleichermassen gehört werden bzw. die gleichen Plattformen geboten bekommen, um sich zu inszenieren. Die von oben verordnete Sichtweise der japanischen „Einheit“, in der abweichende Darstellungen als Störfaktoren unerwünscht sind, wirft die Konstruktion einer in der Katastrophe geeinten Nation in ein diffuses Licht: „the attempt to banish difference and generate even alternative conceptualizations of the ‘nation’ under a banner of One-ness carries with it a danger that cannot be ignored.“ (52) Dieses alternative Kollektiv ist es wohl, für das Karatanis Ausspruch gilt: „it may be [...] only amid the ruins [that] people gain

the courage to stride down a new path“.⁴ Und so einen Weg abseits eines neuen Nationalmythos des *ganbarō Nippon!* aufzeigen könnte. Wie viel Erfolg solchen Bemühungen beschieden sein wird, ist unschwer abzuschätzen im Hinblick auf 2020 stattfindende Olympiade in Tokyo, wo die Regierung alles unternimmt, um Japan nicht nur als geeinte Nation, sondern auch als gefahrenfreie Zone für den Grossevent zu inszenieren.

Diese Diskrepanz der Herangehensweise wird auch im Beitrag von Saeko Kimura „Uncanny anxiety. Literature after Fukushima“ deutlich. Obwohl die beiden von ihr behandelten Autorinnen beide ausserhalb Japans leben, und dadurch eine globale Sichtweise der Umweltkatastrophe vertreten, geht die thematische Behandlung von Fukushima weit auseinander. Erneut zeigt sich das Spannungsfeld zwischen nostalgischer Verklärung eines heilen, im Kollektiv geeinten Japans im bürgerlichen soziokulturellen Umfeld vor dem neoliberalen Imperativ der verlorenen Dekade – und der Problematik des Schweigens über die Katastrophe. In seinem Beitrag zu Dokumentarfilmen über 3.11 nennt Hideaki Fujiki das Problem, dass „this neo-liberalist policy has gone hand in hand with the proliferation of a discourse of safety and human bonds (*kizuna*) promoted by the government and mass media“ (93). Eben diese Vereinnahmung des kollektiven Zusammenhalts durch eine Art neuen Sicherheitsmythos der Kernenergie erstickt kritische Stimmen im Keim, da ein Aufbegehren gegen die Kernenergie einem Stören der wiederhergestellten Ordnung gleichkommt. Diese an eine Perversion grenzende Vereinnahmung der Sicherheit des menschlichen Lebens durch staatliche Organe wird deutlich an den Diskursen, die Fujiki in den Dokumentarfilmen ausmacht. Zum einen fokussieren offizielle Dokumentationen auf die beruhigende Botschaft vom Überwinden der Katastrophe, von Wiederaufbau und Zusammenhalt. Auf der anderen Seite thematisieren kritische Dokumentationen auf wissenschaftlicher und individueller Ebene die Frage nach Leben (*seimei*) und Lebensweise (*seikatsu*), worin sich besonders deutlich Sorge um die unsichtbaren Langzeitschäden der nächsten Generation und die Prekarität der verlorengegangenen sozialen Netzwerke aufzeigen lässt. Diese bottom-up-Vorgehensweise ist eine Möglichkeit, der Gefahr von süßlicher Verklärung auszuweichen. In den Texten von Sekiguchi Ryōko mag einem diese gelegentlich überkommen, wenn sie hart an der Grenze zur Sentimentalität die verloren gegangene Lebensweise von Biobauern aus Tōhoku wieder aufleben lässt, um auf die unsichtbare Bedrohung aus den Nahrungsmitteln zu verweisen. Zu einem radikalen Mittel greift Tawada Yōko, indem sie ihn ihren Texten apokalyptisch anmutende Szenarien entwirft von einem Japan, in dem weitere nukleare Katastrophen ein lebensbedrohendes

4 Karatani 2011.

Ausmass für das gesamte Archipel erreichen, die jenes nach den Atombomben bei weitem übertreffen. Ihre dystopische und pessimistische Science Fiction erinnert an Murakami Ryūs *Gofun go no sekai* (1994), das in einem radioaktiv kontaminierten Japan spielt, das nicht kapituliert hat im August 1945 und auf das infolgedessen weitere Atombomben abgeworfen wurden. Tawadas Texte sind jedoch noch weit grotesker, und lassen zudem deutlich buddhistische Motive erkennen, sei es in den 108 Lebensjahren des Protagonisten Yoshirō, oder auch im Titel der Erzählung *Higan* (2014), der für die andere Seite, also das Jenseits, stehen kann. Nach *Fushi no nai shima* (2012), *Higan* (2014) folgte *Kentōshi* (2014), das keinen Zweifel mehr an Tawadas politischer Position erkennen lässt: „Japan was indeed rapidly shifting toward utilitarianism and materialism, with economic benefit taking priority over actual lives. Tawada’s story reveals how this approach acts today as justification for continuing to operate nuclear power plants in Japan“ (81), schreibt Kimura. Wie kann man über die Gefahren von Radioaktivität schreiben, ohne in sentimentalem Heimatkitsch zu versinken, oder infolge ideologischer Vereinnahmung sich in seiner Ausdrucksweise limitiert zu sehen? Wie kann man beschreiben, was nicht sichtbar, wie sagen, was nicht aussprechbar ist?

Kimura schafft in ihrem Beitrag eine Verbindung zur literarischen Verarbeitung der Atombomben herstellt. So lässt sie beispielsweise mit Hayashi Kyōko durch ihren Text *Futatabi rui e* (2013) eine wichtige Stimme der Atombombenliteratur sprechen. „Writings on radioation have the potential to jolt the community of mute spectators out of complacency, filling their empty jars of anxiety with words.“ (87)

Die Frage nach der Fiktionalisierung des Fukushima-Narrativs stellt Kristina Iwata-Weickgenannt und illustriert diese an Sono Sions Film *Kibō no kuni* (2012). Sie greift die Aufspaltung nach 3.11 auf, die bereits Fujiki herausgearbeitet hatte und weist anhand der Zweiteilung in *inochi* und *seikatsu* die gender-spezifische Problematik des Post-Fukushima-Diskurses nach. So entstehen durch die Aufteilung in Leben (*inochi*, *seimei*) und Lebensweise (*seikatsu*) die Domänen Gesundheit und soziales Leben getrennt. Dies zeigt sich an der insbesondere durch weibliche Protagonistinnen ausgeprägte innere Auseinandersetzung zwischen Bleiben und Wegziehen, um den noch ungeborenen Nachwuchs zu schützen. Diverse Kampagnen wie zum Beispiel *tabete ōen* führten zu einer Abwertung von Äusserung des Protestes, die nun als unsolidarisches und hysterisches und somit kontraproduktives Verhalten diskreditiert werden konnten. Gleichzeitig trug die assoziative Nähe zu weiblichen Lebensbereichen wie Kinder, Gesundheit und Ernährung dazu bei, antinukleare Kritik als durch Gerüchte hysterisch aufgebauschtes Verhalten darzustellen und abzuwerten. Iwata-Weickgenannt betont hier ausdrücklich, dass es sich hierbei mitnichten

um apolitische Fragen handelt, sondern im Hinblick auf Japans schwindende Geburtenrate und die damit verbundenen Komplikationen um zentrale Punkte der Politik Japans.

Ein ebenfalls in verschiedenen Beiträgen immer wieder vorkommender Aspekt ist der des sogenannten *jiko sekinin*, eines stark mit dem neoliberalen Imperativ der Eigenverantwortung verbundenen Konzepts, das insbesondere die Nullerjahre unter der Regierung Koizumi prägte. Während jedoch *jiko sekinin* ursprünglich eine Art institutionelle Drohgebärde gegen nonkonformes Verhalten darstellte, wandelt sich die Bedeutung des Begriffes in der Zeit nach Fukushima im Sinne des Überlebens aus eigener Kraft, da auf den Verwaltungsapparat kein Verlass mehr zu sein scheint, wie Iwata-Weickgenannt aufzeigt (118). Dass dabei Stimmen des Protests und die mit ihnen assoziierte weibliche Perspektive lächerlich gemacht und, wo nicht zum Verstummen gebracht, ignoriert werden, ist ein weiterer starker Hinweis auf die Notwendigkeit einer Diskussion um Recht und Position der Stimmen, die sich zu Fukushima und dem Leben im Post-Fukushima Japan äussern.

Rituale zur Befriedung der Toten dienen der Einbindung des Verlusts in die Lebensrealität der Zurückgebliebenen. All zu häufig wird die Trauer nicht ausgedrückt, zugunsten der sozialen Harmonie und der Wiederherstellung der Ordnung im Namen des Wiederaufbaus. Was auf psychischer Ebene als Trauma in Erscheinung tritt (oder eben nicht), sucht das kollektiver Ebene die Lebenden in Form von Geistern heim. Das mobile „Café de Monk“ von Kaneda Teiō⁵ ist ein Beispiel, das M. Cody Poulton in seinem Beitrag „Antigone in Japan“ erwähnt als Gefäss für die Heimsuchungen des Verlusts. In der Katastrophenregion gibt es seit dem März 2011 unzählige Geschichten von Spuk und Besessenheit durch Geister der Verstorbenen, Menschen und Tiere, die nicht zur Ruhe kommen. Wo die Politik mit patriotischen Gefühlen in die Zukunft eines heilen Japan stürmt, bleibt die Resilienz auf der Strecke. Psychologen (*counseling*) und religiöse Institutionen nehmen sich der Trauer aus der unpolitischen Ecke an – 3.11 ist keine politische Angelegenheit, sondern eine persönliche, die hinter sich zu lassen Imperativ und Aufgabe des Individuums ist, um den Fortschritt nicht zu behindern. Für Sorgen, Ängste und Trauer gibt es keinen Raum. Wer aber spricht für die Toten? (127) fragt Poulton, und findet im Theater einen Ort, dessen ritualhafter Charakter den religiösen Zeremonien verwandt ist. „Until the proper rites of burial and remembrance are enacted and continue to be re-

5 „Cafe de Monk in Japan: Kaffee, Kuchen und ein offenes Ohr für Tsunami-Überlebende“. *Global Voices* vom 29. Dezember 2015. URL: <https://de.globalvoices.org/2015/12/29/cafe-de-monk-in-japan-kaffee-kuchen-und-ein-offenes-ohr-fur-tsunami-uberlebende/> (8. März 2017). Mullins/Nakano 2016.

enacted on a regular basis, the lives of the survivors can return to no semblance of normality“ (127), schreibt er. Das Theater ist jedoch auch der Ort, indem das Aussprechen und Sichtbarmachen des Erlebten Kräfte freisetzt für das Leben nach der Katastrophe. In Form von temporären autonomen Zonen entstehen Freiräume, in denen die Zeit danach als Phase der Veränderung (*yonaoshi*) akzeptiert und – auf der Bühne, in Performances an Demos – verschiedene Optionen einer neuen Ordnung durchgespielt werden können. Der Beitrag ist spannend, da er konkrete Überlegungen beinhaltet, wie eine Ära des *saigo* angegangen und definiert werden kann. Die Theaterbühne als ritueller Ort der Integration des Erlebten dient als verbindendes Element zu der spirituellen Ebene, die somit ebenfalls erlebbar gemacht wird und eine Brücke zur Verbindung des Dies- und Jenseits herstellt. Dies ist ebenso der Ursprung der griechischen Tragödie wie des Nō-Theaters, wie sich beispielsweise im Konzept der *Marebito* von Orikuchi Shinobu zeigt oder in neuerlichen Äusserungen wie „the stage is the place where ghosts can be seen“ von Okada Toshiki.

Die Rolle der sozialen Medien, die FUKUSHIMA zur meist dokumentierten Katastrophe bis dato machen, werden in verschiedenen Beiträgen angesprochen. Die Möglichkeit der unmittelbaren Teilnahme in Echtzeit jedoch erwies sich als hinderlich für eine reale Anteilnahme, da die Flut an Daten-Rohmaterial (*raw data*) letztendlich nur die Grenzen dieser Form von visueller und sprachlicher Teilhabe aufzeigte. Ähnlich wie die Texte unmittelbar nach den Atombombenabwürfen im August 1945 sind die überlieferten und verbreiteten Daten fragmentarisch, aus einer äusserst subjektiven Sichtweise dokumentarisch und bemüht, Wissen über das tatsächliche Ausmass des Geschehenen weiterzugeben in Form von häufig ungesicherten wissenschaftlichen Informationen. Die Sozialen Medien (Facebook, Line, Twitter, Mixi, YouTube, online-Tagebücher und Blogs) funktionierten so gesehen als *great equalizer*, da die schiere Fülle der Datenmenge eine sinnvolle Aufarbeitung verunmöglichten. Es wäre hier die Frage nach einem Algorithmus, doch zeigen die aktuellen Fehlprognosen zu politischen Ereignissen die Fehlbarkeit eines solchen, ebenso wie die lauernde Drohung einer hegemonialen Interpretation von Wahrheiten, die allzu schnell abweichende Meinungen als falsch kennzeichnen könnte. Da diese Gefahr gegenwärtig eine hochaktuelle Bedrohung darstellt, ist es um so wichtiger, Nebenschauplätze zu kreieren und so das Aussprechen von Nicht-Konformem und einer neokonservativen Leitlinie nicht bekömmlichen Meinungen zu ermöglichen. Auch wenn sie, wie das Antigone-Projekt von Matsuda Masataka über den Twitterfeed von den Toten (@shisya) eine erschütternd kleine Zahl von Followern aufweisen. Oder gerade deswegen? Im zweiten Teil behandelt Poulton Die Fukushima-Stücke von Elfriede Jelinek *Kein Licht* und ihre Inszenierungen durch Takayama Akira beschreibt er als gleichermassen berührend und

befremdend. Die fühlbare Distanz wahrt die Würde der Toten, deren Stimmen und Andenken multimedial und intertextuell inszeniert werden.

Barbara Geilhorn analysiert in ihrem Beitrag „Challenging reality with fiction“ Theaterstücke und Inszenierungen von Okada Toshiki, der nicht nur einen Wandel hin zu slow theatre gemacht hat, sondern auch die Katastrophe als Wendepunkt für das Theater betrachtet: „catastrophe has given renewed purpose to their work“ (166). Die Bühne als Ort, das Unsichtbare sichtbar zu machen bespielt er mit einer Mischung aus Schweigen und Satire als Medium für soziale und politische Kritik.

FUKUSHIMA steht hier als ein Teil der kollektiven Erinnerung – und der kollektiven Amnesie. Das von oben hab verordnete Schweigen illustriert Lorie Brau treffend in ihrem Beitrag zum Food-Manga *Oishinbo* (2014) von Kariya Tetsu (Text) und Hanasaki Akira (Bild). Eine Episode des in Japan populären Manga griff die Thematik einer drohenden radioaktiven Verseuchung von Nahrungsmitteln aus Fukushima auf, und wurde nach massiven Protesten gar zensiert. Nicht nur die um ein Bild des harmonischen Wiederaufbaus bemühte Regierung, auch Ansässige der betroffenen Regionen reagierten mit massiver Kritik auf den Manga. Denn „[p]ainting an image of Fukushima as unlivable was construed as harming the region’s reputation and stigmatizing the people. In other words, critics said that Kariya’s story constituted fūhyō higai, spreading false rumors that cause economic damage.“ (178). Dieses Beispiel illustriert treffend die in verschiedenen Beiträgen angesprochene Ambivalenz der Solidarität und der kizuna-Propaganda. Iwaki Kyoko spricht hier von einer „Non-compliance with the ‘code of wa’“ (171): Notwendiger Protest wird als störend zum Verstummen gebracht, denn in Zeiten des Aufbaus (fukkō) muss eine optimistische Stimmung wenn nötig von oben her zwangsverordnet werden. Zensur und repressive Massnahmen wie das 2014 erlassene Pressegesetz lassen jedoch eine individuelle Aufarbeitung des Traumas nicht zu. Deshalb ist ein Medium zum Ausdruck der Stimmen – der Lebenden und der Toten – in der Post-Fukushima-Ära wohl notwendiger denn je. „One understands the reluctance to shape these events into packageable narratives. We are, nonetheless, animals that are constantly telling stories about our lives, trying to make sense of experience, and so the first impulse after catastrophe is to record what happened, to create documents and records of the event.“ (141)⁶

In seinem Beitrag „Poetry in an era of nuclear power“ untersucht Jeffrey Angles, wie die poetische Welt über die Katastrophe geschrieben und dieses reflektiert hat. Nach einleitenden Bemerkungen über das Engagement von bekannten Autoren und Autorinnen wie Ōe Kenzaburō, Tsushima Yūko und

6 Parallelen zur Atombombenliteratur sind deutlich. Siehe hierzu beispielsweise Treat 1995.

Ishimure Michiko, sowie dem von Freiwilligen betriebenen online-Buchshop Words & Bonds von Shimada Masahiko (<http://fukkoshoten.com/>) zur Unterstützung der Katastrophenregion macht er dabei vier Phasen aus, die er bei allen Dichtern feststellt: 1. Dokumentieren der Ereignisse, 2. Sinnsuche im Geschehenen, 3. Protest und 4. eine Krise der Repräsentation, in der die Beziehung zwischen Kunst, Repräsentation und gelebter Erfahrung neu gedacht werden muss (146). Anhand von Arai Takako, Takahashi Mutsuo und – wohl der bekannteste Name – Wagō Ryōichi – macht er in der Welt der gendaishi diese Thematik fest. Während Wagō über twitter die offiziellen Kanäle umgehen und aus der betroffenen Region unmittelbar und in Echtzeit Bericht erstattete, erlangte er quasi über Nacht grosse Bekanntheit.⁷ Dies löste nicht nur positive Reaktionen, sondern auch Neid und Kritik aus. Die Reproduzierbarkeit und Einfachheit der Sprache bei Wagō sind mit Gründe für die Rezeption. Die Notwendigkeit einer Erneuerung der Lyrik nach 3.11 betont auch Takahashi Mutsuo, der einer älteren Generation angehört, die bereits mit dem Aufbau-Diskurs nach der japanischen Kapitulation 1945 gross geworden ist. Fukushima steht bei ihm als Mahnmal, 3.11 als Lektion, die einen Wendepunkt zur Abkehr vom pervertierten Umgang mit natürlichen Ressourcen zwecks Gier und Bequemlichkeit führen soll. Die Anspielungen an T.S. Eliots *Wasteland* findet sich bezeichnenderweise auch bei anderen AutorInnen seiner Generation, die über die Atombomben schrieben, wie beispielsweise Ōba Minako. Die schon vor Fukushima als social poet bekannte Arai Takako benutzt die Sprache der Dichtung zur Erzeugung von Rhythmus, der auch aus repetitiven Elementen besteht. Das wiederholte Erzählen des Immergleichen jedoch ist ein konstitutives Element der Traumaverarbeitung (148). Eine einfache, der gesprochenen Sprache nahen, direkten und eingängigen Sprache zu finden und dadurch der Dichtung neue Kraft zu verleihen, ist die Aufgabe der Dichter nach 3.11 und sich dieser Herausforderung zu stellen ist die Aufgabe, die im vorliegenden Band als „Krise der Repräsentation“ verstanden wird. Für einen wirklich nachhaltigen Wiederaufbau (nicht einfach olympische Propagandakosmetik), der im Sinne traditioneller Traumaverarbeitung als Grundlage für Resilienz wirkt, ist im Sinne eines *saigo* das Überdenken der sprachlichen Ausdrucksformen unabdingbar.

Im Aussprechen und Schreiben der Ängste und des Gefühls der Bedrohung und Ungewissheit entsteht Raum, um über das Leben und das lebenswerte daran nachzudenken. Das Leben des einzelnen hat sich nicht in Eigenverantwortung aufzuopfern für die grossen Ziele der staatlichen Maschinerie, in deren Interesse auch im Hinblick auf die geplante Olympiade

7 Siehe hierzu auch Beret 2015.

in Tokyo die Gefahr verschwiegen und statt dessen ein geschöntes Bild eines in der Katastrophe vereinten japanischen Staatskörpers nach aussen verkauft werden muss. Dadurch werden die Stimmen der Betroffenen erstickt und ein notwendiger Diskurs über den Wert des Lebens im Zeitalter der Kernenergie verunmöglicht. Gerade dieser ist aber unerlässlich, wenn man von einem *saigo* als Wendepunkt sprechen will.

In ihrem Beitrag „The politics of the senses“ untersucht Kyōko Iwaki anhand der stillen Inszenierungen von Takayama Akira die Möglichkeiten, Gegenstimmen zum politischen Diskurs der Einheit und des Verschweigens zum Ausdruck zu bringen. Seine Formulierung „‘perhaps the only possibility of theatre becoming political lies in not becoming political in the literal sense’“ (Takayama 2012: 35, zit. 201) ist programmatisch. Indem sich die Künste der Terminologie von oben verweigern, öffnen sich Möglichkeiten, die Heterogenität der unterschiedlichen Stimmen zum Ausdruck zu bringen. Dies umfasst nicht nur die Stimmen der *tojisha*, sondern auch der Toten (200) – und derer, die aus anderen Gründen schweigen. Als problematisch formuliert Iwaki zwei Haupttendenzen: zum einen der Zwang zur Harmonie, der durch das Konzept *fukinshin* verdeutlicht wird: die Tendenz, laute Stimmen zu diskreditieren, da sie die zum Wiederaufbau vermeintlich notwendige Einheit der Meinung stören, und sich gar schädlich auf die Betroffenen auswirken könnten. Einen ähnlichen Ansatz findet sich in der Besprechung des Food-Manga im gleichen Band. Das andere Problem ist die karnevaleske Gesellschaft, die nur noch aus Events und Stimuli besteht, und den Grossstädter gänzlich absorbiert. In seinem Ansatz eines „stillen Theaters“ versucht Takayama, Orte der Kontemplation zu erschaffen, an denen der Geist der Zuschauer Ruhe findet, um seine eigenen Sinne und Gedanken in Bezug auf die Katastrophe zu sammeln. Nur dadurch sei es möglich, der Diversität der Erlebnisse, Sicht- und Handlungsweisen angemessen Raum zu verleihen, um sich zu entfalten. Das Umdenken soll hier also nicht durch weitere Spektakel geschehen, sondern durch die insbesondere in urbanen Gebieten selten gewordenen temporären Auszeiten, die den Betrachter Orte des Innehaltens bieten. Spannenderweise kommen hier die Möglichkeiten der SNS zur Sprache, das Publikum als Masse aufzulösen und die Betrachter als Individuen auf eine temporäre Reise nach innen zu schicken (218), ähnlich wie dies in traditionellen Theaterformen wie dem *mugen no* erlebt werden konnte, in denen der Reisende den Geistern begegnen konnte (217). Diese Form des Erlebens von fiktiven Räumen bezeichnet Iwai passend als raum-zeitlichen Tourismus. Mit diesem versucht Takayama die abgestumpften Sinne des Publikums wieder zu wecken und so den Blick frei zu machen für neue Perspektiven – die sich nicht von einer politisch-ideologischen Agenda diktiert werden, sondern aus dem Inneren des einzelnen Betrachters eröffnen.

Der 11. März 2011 stellt eine Zäsur innerhalb der Heisei-Zeit dar, wie auch das Paradigma eines *saigo* 震後 („nach der Katastrophe“) von Mikuriya 2012 (3) verdeutlicht. Doch inwiefern kann eine Neuorientierung im Post-Fukushima-Diskurs festgestellt werden?

Wo öffentliche Diskussionen und Protestbewegungen zum Schweigen gebracht werden durch repressive Massnahmen oder die Reizüberflutung einer nach Aktualität und News gierenden Masse von Nachrichtenkonsumenten, deren Gier nach Echtheit und Aktualität mit immer neuen Schreckensnachrichten gestillt werden muss, braucht es die Literatur und weitere Formen der Kunst, um das festzuhalten, was in den Schlagzeilen nicht mehr gesagt werden darf. Dies zu verdeutlichen und die Ausdrucksmöglichkeiten in Literatur, Film und Theater neu zu denken, dazu empfiehlt sich der Band *Fukushima and the Arts* als lesenswerter und facettenreicher Beitrag.

References

- Beret, Madlen (2015): „Worte ohne Schutzanzug“. *Wagō Ryōichi: Japanische Lyrik nach „Fukushima“*. Berlin: EB Verlag.
- Karatani, Kojin (2011): „How Catastrophe Heralds a New Japan“. Translated by Seiji M. Lippitt. *CounterPunch* 24. März. <http://www.counterpunch.org/2011/03/24/how-catastrophe-heralds-a-new-japan/> (8. März 2017).
- Komori, Yōichi 小森陽一 (2014): *Shisha no koe, seija no kotoba: bungaku de tou genpatsu no Nihon* 死者の声, 生者の言葉: 文学で問う原発の日本. Tōkyō: Shin Nihon Shuppansha.
- Mullins, Mark R. / Nakano, Koichi (Hrsg.) (2016): *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan: Political, Religious, and Sociocultural Responses*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tachibana, Reiko (1998): *Narrative as Counter-Memory: A Half-Century of Postwar wRiting in Germany and Japan*. Albany: State University of New York Press.
- Treat, John Whittier (1995): *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb*. Chicago: University of Chicago Press.